

*De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres  
romanesque et théâtral*

**Jean-Pierre Bordier**

Corinne Denoyelle (éd.)

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/peme/9313>

DOI : 10.4000/peme.9313

ISSN : 2262-5534

**Éditeur**

Société de langues et littératures médiévales d'oc et d'oïl (SLLMOO)

**Référence électronique**

Jean-Pierre Bordier, « *De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral* », *Perspectives médiévales* [En ligne], 36 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, consulté le 26 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/peme/9313> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/peme.9313>

---

Ce document a été généré automatiquement le 26 novembre 2020.

© Perspectives médiévales

---

# De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral

Jean-Pierre Bordier

Corinne Denoyelle (éd.)

---

## RÉFÉRENCE

*De l'oral à l'écrit. Le dialogue à travers les genres romanesque et théâtral*, études réunies par Corinne Denoyelle, Orléans, Paradigme, « *Medievalia* » 80, 2013, 366 p.

- 1 Le colloque organisé à Toronto en juin 2011 visait à distinguer les formes du dialogue et de l'oralité selon les « genres » du roman et du théâtre, auxquels sont venus s'ajouter la chanson de geste, le fabliau et même le traité didactique. L'unité relative du propos est contrebalancée par la pluralité des domaines d'application, y compris la pluralité linguistique puisque les littératures néerlandaise et catalane sont représentées ; toutefois, la littérature latine ne l'est qu'en passant.
- 2 Evelyn Birge Vitz illustre d'exemples l'art vocal et gestuel nécessaire à qui lit en public un roman de Chrétien de Troyes (« *Theatricality and its limits : Dialogue and the art of the storyteller in the romances of Chrétien de Troyes* », p. 27-44). S'il pouvait se multiplier en plus de deux ou trois personnages, utiliser le déguisement et les accessoires et s'affranchir du rôle du narrateur extérieur à l'action, le lecteur de Chrétien serait un véritable acteur de théâtre.
- 3 Chantal Connochie-Bourgne décrit l'usage du dialogue dans les traités didactiques à partir de l'exemple de *Placides et Timeo* (« Ce que la forme dialoguée fait au traité didactique : le cas de *Placides et Timeo* », p. 45-57). Deux personnages individualisés, inscrits dans une longue chaîne temporelle de philosophes-maîtres et de princes-élèves, sont pris dans un processus qui fait naître entre eux une relation affective. Leur dialogue permet au lecteur de s'inscrire à son tour dans le processus de la transmission du savoir.

- 4 Selon Frank Brandsma (« Doing Dialogue : the Middle Dutch *Lancelot* translators and corrector at work », p. 69-84), les romans en prose font l'économie, à l'intérieur des dialogues au style direct, des signaux démarcatifs que les romans en vers répètent encore après le premier échange : « alors », « il ou elle dit », apostrophes, etc. Ils sont donc plus difficiles à lire à haute voix. L'une des traductions néerlandaises en vers du *Lancelot en prose* rétablit ces signaux. Une seconde traduction, vers 1280, suivant de plus près le texte français, les supprime, mais une main postérieure en a réintroduit un grand nombre. Ces corrections sont peut-être le fait d'un lecteur qui aurait préparé de la sorte une séance de lecture publique.
- 5 Francis Gingras recherche dans les copies manuscrites des fabliaux les traces d'exécution orale, afin de déterminer si ces manuscrits sont destinés à des lecteurs ou à des jongleurs (« Mettre en scène et mettre en pages : les marques de dialogue dans la tradition manuscrite des fabliaux », p. 85-98). Les marques du dialogue en sont absentes ou elles y sont rares. Il en va autrement des pièces de théâtre, qui sont pourtant contenues parfois dans les mêmes manuscrits : il est rare qu'elles ne comportent aucun signe de changement de locuteur, par exemple. Au stade de la fabrication des manuscrits conservés, la dimension spectaculaire du fabliau passe donc au second plan ; le genre « fabliau » ne serait-il pas affaire de clercs plutôt que de jongleurs ?
- 6 Jelle Koopmans déplore que les études relatives au dialogue médiéval demeurent séparées de celles qui se consacrent au dialogue à la Renaissance (« Mises en jeu, mises en scène du dialogue », p. 99-115). De nombreux textes manuscrits et des imprimés plus nombreux encore se présentent sous l'appellation et sous la forme de « dialogues » ; il est souvent impossible de savoir si la mise en jeu écrite (rubriques, didascalies...) correspond à une mise en scène réelle. On se trouve là sur les marges indistinctes du théâtre.
- 7 Michel Rousse rappelle que les jongleurs pratiquaient le théâtre et qu'ils ont laissé leur empreinte jusque dans le *Jeu d'Adam* (« Le dialogue : du théâtre au fabliau », p. 117-140). Derrière le « fabliau » de *Dame Jouenne* il faut reconnaître une sorte de farce avant le nom. À cet exemple il convient d'ajouter *L'Esquirel*, *Le Foteor* et *Le Pescheor de Pont-sur-Seine*.
- 8 Denis Hüe retrace le développement d'une œuvre d'abord narrative, puis théâtrale, *L'Advocacie Nostre-Dame*, depuis le premier traité latin, dû à Hugues de Saint-Victor, jusqu'aux mystères français et au *Processus Belial* (« Autour de *l'Advocacie Notre Dame*, de la narration à la dramatisation », p. 141-168). De l'exposé théologique en jargon de procédure au théâtre en langue vulgaire en passant par un arc-en-ciel d'étapes intermédiaires, le dialogue évolue dans ses techniques et se présente sous des formes très variées.
- 9 Madeleine Jeay analyse sous l'angle pragmatique une série de dialogues extraits de romans et de fabliaux où la communication n'a pas lieu, soit parce que l'un des interlocuteurs rejette les présupposés nécessaires à tout échange, soit parce que l'un s'en tient au sens littéral des mots tandis que l'autre use de leur sens métaphorique (« La violence de la métaphore, ou comment ne pas se faire comprendre », p. 169-183). Il s'agit souvent d'une forme de violence subversive qui permet à un inférieur d'avoir le dernier mot contre un prince ou un roi.
- 10 Dorothea Kullmann observe que la littérature médiévale accorde une grande place à la critique de l'autorité et que le modèle des dialogues où un inférieur (vassal, fils,...) s'en

prend à un supérieur vient de la chanson de geste, s'étend au roman, aux lais, au théâtre, mais que le phénomène s'atténue après le XIII<sup>e</sup> siècle (« Défier l'autorité. La confrontation avec le seigneur dans l'épopée, le roman et le drame », p. 185-205).

- 11 Michèle Gally étudie les deux pièces d'Adam de la Halle dans leur rapport avec les formes lyriques qu'elles développent sous forme dialoguée. L'émergence du personnage va de pair avec l'éclatement de la parole, comme en témoignent, dans la *Feuillée*, l'effacement d'Adam au profit du fou furieux (« La parole dramatisée d'Adam », p. 207-221). Le dialogue est sans cesse confronté à son échec et le personnage n'atteint pas une consistance stable.
- 12 Isabelle Arseneau cherche ce que deviennent les pièces lyriques insérées dans le *Roman de la Violette* lorsque cette œuvre est mise en prose au XV<sup>e</sup> siècle (« Chanter pour ne rien dire. L'inefficacité de la parole lyrique dans le *Roman de la Violette* et sa mise en prose », p. 223-239). Elle constate qu'elles ont presque toutes disparu. Le roman en prose transforme le chant en anecdote (« Un tel chante »), ou, s'il le conserve, il en transpose la substance au style indirect. Il en efface donc le caractère « théâtral » et le soumet à la loi d'airain du narratif.
- 13 Pierre Kunstmann révisé la liste des *Miracles de Notre Dame par personnages* directement inspirés ou influencés par Gautier de Coincy (« Les dialogues dans les *Miracles de Notre-Dame* narratifs et dramatiques », p. 243-257). Les emprunts portent parfois sur des passages au style indirect ou indirect libre. L'auteur peut donc étudier à partir de quelques exemples plusieurs modes de mise en dialogue. Dans certains moments de tension dramatique, les dramaturges du XIV<sup>e</sup> siècle redistribuent la parole entre leurs personnages selon des principes nouveaux, la maladresse de l'un étant compensée par la réussite d'un autre.
- 14 Chris Piuma se penche sur deux romans polyglottes écrits en Catalogne (« "Co que pus ma parech bellh" : Language, dialogue and utopia in Guillem de Torroella's *La Faula* », p. 259-268). *Fronchino e Brisona* (vers 1400) est un roman par lettres. Le récit-cadre en vers est plurilingue (catalan littéraire mêlé de langue d'oc, de valencien, de castillan et de français) ; les lettres sont en prose catalane mais portent des signatures en forme de rondeaux français. *La Faula* de Guillem de Torroella (vers 1370) est un roman arthurien dont le héros, parlant catalan, est compris d'Arthur et des siens, qui parlent français. La brisure du couplet entre deux répliques produit un grand nombre de rimes bilingues.
- 15 Juliette Valcke (« De l'intermède comique à la leçon de morale. Polyvalence des dialogues des vigneron dans le théâtre de la Mère Folle de Dijon », p. 269-282) s'intéresse aux dialogues des vigneron insérés dans les jeux de Mère Folle de Dijon (1576-1650). Ces intermèdes en dialecte assurent une transition entre les faits représentés (mariages princiers, par exemple) et les intérêts du public, non sans glisser ici ou là des traits de satire traditionnelle contre les femmes, les collecteurs d'impôts et d'autres catégories sociales.
- 16 Évelyne Oppermann-Marsaux choisit quelques interjections (« hélas ! », « tenez ! », « di ! ») susceptibles de « pragmatization » par perte de la catégorie originale (adjectif, verbe) et par désémantisation pour en étudier la répartition et l'emploi dans les romans et les pièces de théâtre en moyen français (« Les interjections en discours direct. Comparaison entre fictions romanesques et fictions dramatiques en moyen français », p. 283-300). Le théâtre est plus propre à l'interjection d'appel que le roman ;

- « hélas » y est parfois employé sans adresse à une personne présente ; dans le théâtre religieux, cette interjection est encore faiblement pragmatialisée.
- 17 Mario Longtin compare la « cohorte » des femmes qui, dans le *Mystère de sainte Barbe*, prononcent des lamentations sur le sort de la martyre aux autres groupes homogènes de personnages et à leurs homologues dans les *Passions* (« Chœur à chœur. Le *Mystère de sainte Barbe en cinq journées* et le roman médiéval », p. 301-325). Leurs répliques, parallèles pour le sens, s'enchaînent selon une prosodie savante et rompent avec la succession monotone des tortures ; elles rapprochent le spectacle du public.
- 18 Corinne Denoyelle (« La construction du dialogue à plusieurs personnages au théâtre », p. 327-349) décrit le fonctionnement du dialogue dans quelques épisodes du *Jeu de la Feuillée* puis du *Jeu de saint Nicolas*. Dans la scène des fées de la *Feuillée*, la parole est distribuée autour du personnage de Morgue, tandis que la scène à la taverne met en concurrence plusieurs principes de distribution et entrecroise plusieurs conversations. Chez Jean Bodel, les scènes où paraît le roi d'Afrique s'organisent autour de lui ; à la taverne, les répliques s'adressent, dans la proportion d'un tiers, à plusieurs destinataires, la conversation est dispersée et la surenchère fréquente.
- 19 L'ouvrage entrera dans la documentation des linguistes (essentiellement des pragmaticiens) aussi bien que des littéraires et parmi ces derniers les spécialistes du roman et ceux du théâtre seront les premiers intéressés, mais non les seuls.

## INDEX

**Parole chiave** : dialogo, fabliau, genere letterario, oralità, romanzo, scritto, teatro

**Keywords** : dialog, fabliau, literary genre, novel, orality, theater, written work

**nomsmotscles** Adam de la Halle, Chrétien de Troyes, Gautier de Coincy, Guillem de Torroella, Hugues de Saint-Victor, Jean Bodel

**Mots-clés** : dialogue, écrit, fabliau, genre littéraire, oralité, roman, théâtre

**Thèmes** : Advocacie Nostre-Dame, Dame Jouenne, Esquirel, Foteor, Frondino e Brisona, Jeu d'Adam, Jeu de la feuillée, Jeu de saint Nicolas, Faula, Lancelot (Moyen néerlandais), Lancelot en prose, Miracles de Nostre Dame, Mystère de sainte Barbe, Pescheor de Pont-sur-Seine, Placides et Timeo, Processus Belial, Roman de la Violette, Adam, Mère Folle

## AUTEURS

JEAN-PIERRE BORDIER

Université Paris Ouest Nanterre La Défense